OLUME XLVIII
60 - FASC. 3 -



ARTE CRISTIANA

480

onam.
ppo III

H

ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA E ALL'UNIONE DELLA STAMPA PERIODICA ITALIANA (U. S. P. I.)

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO PER IL 1960

ABBONAMENTO L. 2500 - ESTERO L. 3500 - UN FASCICOLO L. 280
ABBONAMENTO SOSTENITORE (riceve tutte le edizioni dell'anno) . L. 7000
ARTE CRISTIANA e L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA . . . . . L. 2900

ABBONAMENTI CUMULATIVI (sconto 10 %) con:

La SETTIMANA CATTOLICA — "AMBROSIUS" . . — MINISTERIUM VERBI
RIVISTA LITURGICA . . . — MUSICA SACRA . — PALESTRA DEL CLERO

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (648)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefoni: Direzione e Amministrazione 450.378 – Redazione 450.665
Supplemento trimestr. di "ARTE CRISTIANA" è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA"

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III -

Iscrizione al N. 1940 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1949 N. 47 - *Nihil obstat quominus imprimatur:* Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolans:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen. - Dirett. proprietario Mons. GIACOMO BETTOLI - Milano - c.c.p. N. 3/1137.

DIECI ANNI FA

Questa data vuol ricordare il transito di Monsignor Giuseppe Polvara. Secondo vecchi criteri un decennio era spazio di tempo troppo breve, per valutare uomini e opere, oggi lo si considera spazio più lungo per l'incalzare degli eventi, così che l'accaduto di 10 *anni fa risulta distanziato nella memoria quasi avvenimento remoto.*

Qui non s'intende fare valutazioni ma soltanto ricordare, cioè risvegliare ricordi prima della loro scomparsa, e proprio su questa Rivista che di essi resta il più diffuso documento storico.

La Rivista che per trent'anni fu campo di battaglia di Monsignore per la rinascita dell'Arte Cristiana divulgò quei principi liturgici che sono fondamentali nell'arte a servizio della Chiesa.

Principi sostenuti nelle altre pubblicazioni in volumi teorici e pratici del Polvara, che sono sempre validi, confermati anche in questi ultimi anni dalle superiori Autorità Ecclesiastiche in armonia con l'attuale movimento liturgico.

Tali principi risultano concretizzati nelle varie opere di costruzione, decorazione, arredamento da Lui compiute per mezzo della Sua Istituzione la « Scuola Beato Angelico », le quali al tempo del loro compimento furono ritenute opere di avanguardia.

Se la corsa odierna dei procedimenti tecnici importa modifiche di progettazione e di esecuzione, queste non invalidano i principi basilari liturgici sostenuti dal Polvara; piuttosto ne richiedono la logica interpretazione e la onesta applicazione, tanto più che lo sbandamento dell'arte contemporanea produce confusione e deviamenti.

L'apostolato del Polvara, Sacerdote Artista infiammato di zelo per il decoro della Casa di Dio, ha suscitato l'interesse del pubblico sano e di una schiera di artisti, che comprendono poter trarre dalla liturgia ispirazione e calore per una maggiore dignità dell'arte a servizio del Culto.

Autorità, associazioni, congressi, mostre, concorsi moltiplicarono iniziative pro Arte Sacra delle quali parte di merito va senz'altro al suscitatore Polvara, che sarà pago di aver seminato nelle lacrime, benché altri raccoglieranno con gioia i frutti.

La Rivista « Arte Cristiana » del marzo-aprile 1950 *commemorandone la morte ne illustra la nobile figura sotto i profili di mecenate generoso, di maestro competente, di geniale artista, di Sacerdote zelante; a questo numero rimando i lettori.*

G. Bettoli

Notiziario

LONDRA - L'edizione 1960 della Fiera degli Antiquari, tradizionale manifestazione di fama internazionale della vita artistica londinese, verrà inaugurata l'8 giugno, nel Gran Salone di Grosvenor House in Park Lane, dalla Contessa di Harewood, cugina della Regina Elisabetta.

La Mostra, organizzata sotto il patronato della Regina Madre di Inghilterra, rimarrà aperta fino al 23 giugno. Essa conterrà favolosi tesori di varie epoche, esposti in oltre un'ottantina di padiglioncini allestiti dai principali antiquari londinesi e di altre provincie britanniche.

In primo piano vi saranno alcune inestimabili collezioni di oggetti d'arte prestate per l'occasione dalla Regina Elisabetta e da altri membri della Famiglia Reale. Nel complesso sarà in mostra, ed in vendita, una ricca varietà di mobilia, porcellana, ceramiche, vasellame ed oggetti d'oro, argento e peltro, quadri, stampe, orologi, gioielli, tappezzerie, tappeti, giade, miniature, curiosità d'ogni genere.

Alla Fiera sono accettati solamente articoli di data precedente al 1830 ed autentici per quanto riguarda il periodo. Una severa selezione sarà esercitata in proposito da rinomati esperti.

La manifestazione è in sostanza un gran mercato d'arte in cui conoscitori e collezionisti d'ogni parte del mondo possono ammirare, ed acquistare, il meglio di quanto Londra, celebre centro mondiale degli oggetti d'arte, può offrire.

AGRIGENTO - Vicino al Museo Nazionale in costruzione, sorgerà un Museo Diocesano d'Arte Sacra finalmente deciso ed approvato dopo un decennio di propaganda, di sforzi e di pratiche varie.

Il futuro Museo occuperà l'area di un vecchio fabbricato in demolizione sito fra la Cattedrale ed il Seminario.

In esso troveranno sede convenienti opere provenienti dalle chiese e cappelle della provincia, che per valori d'arte e di storia è bene siano preservate da deperimento e dall'oblio.

Tra le opere da raccogliere vi sono paramenti di gran pregio, teche smaltate di Limoges, sculture dei Gaggini, polittici su tavole a fondo d'oro con figure di Madonne e di Santi, tele dei migliori artisti dell'isola e i tredici affreschi medioevali strappati dalle mura della Cattedrale e provvisoriamente depositati in un locale ad essa attiguo.

ROMA - Nella chiesa di S. Agostino è stato finito il restauro del celebre affresco del Profeta Isaia dipinto da Raffaello nel 1512, che una tradizione dell'epoca fa derivare dalle pitture Michelangiolesche della Sistina.

La pulitura ha rilevato oltre particolarità della sua tecnica l'influsso che l'artista proprio in quel periodo sentiva della pittura Veneziana del Giorgione.

ASCOLI PICENO - Gli operai addetti ai lavori di riordino dei locali del Palazzo Vescovile scoprirono causalmente un gruppo di affreschi, che sembra risalgano al cinquecento.

Essi rappresentano scene della vita di Mose che gli esperti attribuirebbero a Cola D'Amatrice.

MILANO - Dopo lo strappo del ciclo di affreschi a S. Pietro in Gessate è venuto il turno di altro ciclo in Santa Maria delle Grazie e precisamente l'insieme di affreschi nella Cappella di Santa Corona decorata da Gaudenzio Ferrari.

Defunti il Luini e il Bramantino venne chiamato per la decorazione il Ferrari nel 1542, epoca di maturità dell'artista.

I dipinti già intaccati dall'umidità prima dell'ultima guerra e peggiorati dopo questa, per guasti al tetto, rappresentanti la scena della Flagellazione sulla parete di destra, svaniscono come in una coltre di nebbia da cui traspare qualche testa.

La scena opposta della Crocefissione e gli Angeli della volta sono meno danneggiati.

Il lavoro di trasporto iniziato su vari telai, che dividono l'ampia decorazione per facilitarne lo stacco, consentirà di salvare il tuttora ricuperabile.

VELLETRI - Il Museo Capitolare, che dalla prima sede danneggiata dagli eventi bellici ne ha trovato una migliore in vari locali annessi alla navata destra della Cattedrale, venne inaugurato nello scorso dicembre.

Fra le opere raccolte, di cui una parte fu riordinata e catalogata, si ammirano una Madonna col Bambino attribuita a Gentile da Fabriano, una Visitazione di Bicci di Lorenzo, una Madonna col Figlio di Antoniazzo Romano e dipinti della Scuola Bolognese del Francia.

Fra le miniature si trovano frammenti di Exultet del sec. XII, pergamene con temi figurativi su fondo oro e tra gli oggetti di oreficeria una croce pettorale di arte Copto-Siriaca, una croce reliquiario donata dal Papa Alessandro IV, ostensori e calici vari e fra i paramenti liturgici una pianeta del secolo XIII.

La nuova sistemazione facilita agli studiosi l'esame di un materiale artistico meritevole di essere conosciuto.

CONCORSO PER ACCADEMIE

La Pro Civitate Christiana indice per il 1960 un concorso fra gli studenti delle Accademie di Belle Arti d'Italia per la rappresentazione in pittura, scultura, ceramica o in bianco e nero di un episodio della vita di N. S. Gesù Cristo secondo la narrazione evangelica.

Ogni Accademia dovrà presentare alla P.C.C. entro il 30 maggio 1960 cinque studi ritenuti migliori dai Professori dell'Accademia medesima.

Un'apposita giuria, presi in esame i lavori presentati, aggiudicherà un premio di L. 100.000, uno di L. 75.000, due di L. 50.000 e due di L. 25.000 ai sei studi di pittura, scultura o ceramica considerati migliori. Inoltre un premio di lire 15.000 e uno di L. 10.000 sarà assegnato ai due migliori lavori in bianco e nero.

Per ulteriori informazioni rivolgersi a: *Osservatorio Cristiano - Cittadella - Assisi Tel.* 234.

La D'ARS AGENCY, organizzazione al servizio delle Arti figurative, si è costituita al fine di eliminare tutte quelle difficoltà pratiche ed ambientali che l'Artista incontra per conoscere il pubblico, la stampa e la critica nazionali e straniere e per esserne conosciuto.

Gli scopi della D'ARS AGENCY sono i seguenti:

a) porre a disposizione dell'Artista tutti i dati e gli elementi (informativi, statistici, culturali e di mercato) atti ad inquadrare chiaramente il suo problema, a fornirgli appoggi necessari per risolverlo nel modo più efficace e nel tempo più breve.

b) portare ad una cerchia di pubblico sempre più vasta la conoscenza dell'Arte e dei suoi Esponenti e far sì che ogni Artista possa dal suo canto accedere agli ambienti più qualificati ad accogliere e valorizzare le sue manifestazioni;

c) porre l'Artista in contatto con le iniziative nazionali e internazionali meglio rispondenti alla sua sensibilità, alle sue possibilità e ai suoi interessi.

Compito della D'ARS AGENCY *è organizzare*:
— Mostre personali e collettive;
— Contatti con Esponenti ed Esperti;
— Consulenze e presentazioni.

La D'ARS AGENCY raccoglierà in un bollettino periodico tutte le informazioni interessanti gli Artisti e darà notizie della loro vita e delle loro opere.

Recensioni e libri ricevuti

ENRICO CASTELLI: *La filosofia dell'arte sacra.* Dodici scritti di autori diversi a cura dell'« Archivio di filosofia ». Editrice Cedam - Padova. L. 1.600.

L'Archivio di filosofia ha raccolto in questo volume una serie di studi di autori diversi nei quali si va alla ricerca della chiave per risolvere la questione tanto attuale e sconcertante dell'arte sacra. In essi il problema dell'arte in se stessa passa in secondo piano; infatti nessuno dubita che si possa parlare di opera d'arte sacra intorno ad un'opera che arte non è; il problema fondamentale invece che tutti, chi con metodo speculativo, chi con metodo storico, tentano di risolvere è quello del « *sacro* » nella sua manifestazione sensibile nell'opera d'arte che chiamiamo sacra.

Alla « premessa » di E. Castelli, direttore dell'Istituto di studi di filosofia, che pone alcune questioni sull'arte sacra, segue lo studio di E. Przywara sul « Bello, Sacro, Cristiano ». Dopo una interessante analisi dei vocaboli che in diverse lingue e tempi sono serviti ad indicare *il bello* e dopo una chiara distinzione sui significati del termine *sacro*, accostando i due termini *bello e sacro* giunge ad una verità assai significativa: « Da questo mistero » posto tra bello e sacro (così lo si potrebbe chiamare) segue dunque il paradosso interno di un dato di fatto molto discusso: che cioè la maestria per quanto possa essere grande, dell'artista è incapace della creazione artistica veramente sacra »... Questo è molto vero, infatti proprio dell'artista è fare dell'arte, non del sacro: questo soffio sovrumano lo può dare colui che in un certo qual senso ha esperimentato Dio. Quindi il problema si dovrebbe spostare e risalire a ricercare il « come » dell'accostamento del bello e del sacro nell'anima dell'artista e non nell'opera sua.

Rubina Giorgi nella « Nota sulla sacralità dell'arte del Medioevo » ha seguito questa strada e dall'osservazione delle opere è passata all'anima dell'artista. Ella infatti dice che la sacralità nell'arte medioevale viene facilmente intesa per il fatto che « gli artisti stessi hanno contemplato il sacro e hanno trasferito le luci delle loro visioni entro gli occhi dei propri personaggi »... alla loro straordinaria concentrazione ed intensità è affidato indubitabilmente un messaggio da trasmettere, una funzione rivelativa: tale intensità indica che quegli occhi sono in presenza del soprannaturale, da essa filtrano i bagliori del sacro possesso. Essi hanno « la visione di tutte le cose in Dio, nella loro luce *primitiva*, e quindi già quasi *toccante* (nel senso di alludente), da dentro l'esistenza stessa, l'oltre della vicenda dell'esistenza, l'aldilà della morte e del peccato. E perciò, anche se distingue e concretizza, perché le cose in Dio le vede come essenze concrete (in quanto create), non può tuttavia essere così scavata ed incisa ed individuata come la pittura che non contempla, quella nordica ad esempio, che sente ancora il tormento della liberazione dal morso delle tenebre (negative) e che esprime, non ciò che vede e possiede, ma i fantasmi sorgenti dal suo desiderio di vedere, ciò che tentando, prova a vedere ».

I. B. Lotz in « Incarnazione cristiana e Mito pagano come radici dell'arte sacra », pone il fattore ispiratore e la base dell'arte sacra nell'Incarnazione e nel Mito, e, trattando del rapporto tra « Mito e Incarnazione » ed « esteticità-artistica » ne deduce che l'arte sacra è prodotta dall'incontro reciproco di queste due grandezze.

Il problema del « figurativo e non figurativo sacro » viene trattato da Mons. G. Fallani. L'arte sacra, pur non escludendo a priori il non figurativo, postula per sue stesse finalità didattiche, rappresentative e moraliste una tecnica figurativa, un figurativo sobrio, che non si perde nel secondario portando confusione nella lettura dell'essenziale dell'opera. « Se rappresentare vuol dire, per etimologia, condurre all'evidenza, recare sotto gli occhi degli altri, il motivo fondamentale di una figurazione religiosa sarà questa chiarezza, un modo di essere proprio dell'opera, che non complichi e renda intollerabile la nostra lettura ». Anche l'arte astratta potrebbe avere un suo posto nel sacro; « alcune prove contenute entro certi limiti di modestia e di sollecitazione intellettuale potranno ridare freschezza a quel complesso di pura decorazione, divenuto per troppa analisi oggettiva, inadeguato alla comune lettura ».

« La realtà bruta e la realtà astratta sono due estremi, l'arte sacra figurativa e simbolica sta nel mezzo, chiede che la materia sia animata, che il segno esca dalla sua posizione d'irrazionale e scenda a conferire un'anima, con l'efficacia dell'espressione, a quella storia quotidiana della meditazione e della preghiera che altrimenti resterebbe per così dire allo stato grezzo della nostra conoscenza ».

F. Cadin nel « Tentativo di interpretazione della discontinuità tra Estetica e Morale. Possibilità dell'arte sacra » fa notare che questa discontinuità che appare a prima vista, venne spesso intesa come contrapposizione di forma e contenuto e che il tentativo di introdurvi una sintesi non ha fatto « che insinuare la riduzione alla forma delle considerazioni estetiche, e la riduzione al contenuto delle considerazioni etico-sentimentali ». Si è perciò giunti « nella critica pittorica a porre una frattura fra astrattismo e figurativismo. Le espressioni astratte prescindenti dalla rappresentazione mimetica (mimesi di che cosa? della natura? e forse che non rientrano nella natura l'immaginazione, il sogno e le malattie degli occhi?) vengono considerate prive di contenuto. In questo caso la distinzione preconcetta ha operato una mascheratura non dell'errore ma del pericolo, direi, dell'arte astratta, pericolo consistente nell'armonia matematica e, se si vuole, anche nella non figuratività, ma in un senso in cui figura significhi regione intervallata e pausata del quadro ».

A. Chastel tratta del « Profano e del Sacro e della crisi della simbologia umanista a Firenze nel XV secolo ».

W. Fraenger fa una minuta analisi estetica e simbologica de « La tentazione di S. Antonio di H. Basch », quadro che si trova al Museo del Prado.

H. Foramitti nello studio: « In che cosa lo sviluppo dell'architettura moderna è stato influenzato dall'evoluzione della concezione scientifica del mondo » nota come l'architettura grazie agli apporti della tecnica e dei materiali moderni abbia potuto vedere aperta, e in qualche caso sperimentare, una via nuova per l'edilizia sacra.

E. Oberti e A. Plebe trattano del sacro nella musica rispettivamente sui temi: « Della Musica e del Sacro » e « La sacralità della musica in Platone, negli stoici, nello Pseudoplutarco »; G. Marcel affronta il problema de « L'idea del dramma cristiano nel suo rapporto al teatro attuale ».

La lettura di questi scritti, che il volume porta nella lingua originale italiana, francese, tedesca (di quest'ultima porta anche la traduzione), anche se un poco faticosa per il carattere e il linguaggio filosofico di questi, giova a un maggior approfondimento della conoscenza di alcuni termini base dell'arte e del sacro. Questo induce a una più matura riflessione la quale dovrebbe far evitare molti facili tentativi di soluzione del problema dell'arte sacra i quali oltre che portare fuori strada tornano a discapito ora dell'arte e ora dell'artista.

V. G.

M. GAUTHIER: *Watteau.* 22 x 31 - Rileg. — Sovracop. illustr. plastif. — pp. 16 Tav. in nero 33, a colori 31 — Istituto Geografico De Agostini - Novara, 1959.

A quindici anni Antonio Watteau inizia il suo tirocinio presso un modesto pittore di Valenciennes sua patria e circa tre anni dopo, povero in canna, si reca a Parigi.

Qui si colloca presso un bottegaio che lo sfrutta in collaborazione al altri allievi nella ripetizione quasi in serie di quadretti devozionali, fra i quali, il suo più personale, era un S. Nicola da Bari.

Dal bottegaio passa allo studio del pittore Gillot, cui per cinque anni dà il suo aiuto nel produrre soggetti allora di moda, tolti di preferenza dal repertorio dei Comici Veneziani della « Com-

media Italiana dell'Arte », i quali dal primo debutto cinquecentesco in Francia e varie assenze per cause politiche e morali, erano tornati dopo la metà del seicento.

La rottura col Gillot è rimasto un mistero, al pari del passaggio di Watteau presso l'artista Andrant.

Costui, pittore del Re e custode del palazzo « Lussemburgo » favorì i desideri del giovane permettendogli la visione e lo studio delle opere d'arte ivi raccolte e accordandogli collaborazione nei lavori di decorazione dei locali. Qui Watteau conclude il suo tirocinio.

Entrato come allievo nell'Accademia Reale e perduta la gara per il concorso di Roma, rientra a Valenciennes, dove si ferma poco tempo per tornare a Parigi sotto la protezione di Crozart, tesoriere di Francia.

Il protettore gli mise a disposizione per lo studio la ricca collezione di quadri, disegni, sculture, oggetti preziosi del suo palazzo parigino e insieme ad amici lanciò la produzione del giovane pagata in anticipo.

Forse per amore di indipendenza o per motivi di salute si rese libero anche da Crozart e ormai noto viene fatto Accademico nel 1917 in seguito alla presentazione del bozzetto « imbarco di Citera ».

La tubercolosi che si aggrava lo spinge a Londra nella ricerca di cure speciali, ma senza alcun beneficio; tuttavia consegue grandi successi fra gli artisti del luogo.

Dopo un anno di permanenza a Londra rientra in Francia, trascorre fra casa e casa di amici, sempre più sfinito dal male che non gli consente applicazione ed impegno; distribuisce agli amici i suoi disegni e muore nel 1721 a trentasette anni nel paese di Nogent alla presenza di Gersaint, il mercante di quadri per la cui bottega aveva dipinto la famosa « insegna di Gersaint ».

Nei primi quadretti (chiamiamoli della fame) di genere popolaresco, di devozione familiare, scene di guerra contemporanea, nella sua provincia, si avverte il gusto realistico fiammingo e olandese.

Dopo il 1704 il pittore di soggetti teatrali Gillot desta in lui la passione del teatro e la vivacità del disegno; il pittore Andrant lo introduce nel palazzo del Lussemburgo dove dalle pitture del Rubens e dei Veneziani attinge la freschezza dei colori.

Nelle collezioni parigine studia lo spirito delle opere italiane; tuttavia la sua produzione a base di soggetti frivoli e non di maggior impegno umanitario, ha caratteri originali, che la critica francese dalla metà dell'ottocento tende a rimettere in valore.

Watteau, sognatore per sentimento poetico e desiderio di felicità, negatagli dalla malferma salute, trae dal teatro molti soggetti e dalla vita galante del suo tempo una serie di opere che si possono denominare col termine generico « feste galanti ».

Numerosi sono i disegni a sanguigna e a più colori, schizzati per le vie, nei giardini, nelle raccolte pubbliche e private, attualmente patrimonio di Gallerie e Musei di Europa.

L'uomo Watteau fu sognatore intriso di melanconia. Non visse in ambienti familiari, bensì di fortuna e di amicizia; povero sempre e sempre ammalato conservò il segreto della sua vita intima.

F. RANALDIG: *Ricerche nella provincia di Potenza* - 1956-59. - Museo Archeologico Provinciale.

In trenta pagine il Ranaldi, direttore del Museo di Potenza, ha descritto minutamente le opere di scavo e di ricupero di materiale archeologico compiute in diverse località della provincia nell'ultimo quadriennio suindicato.

Il materiale reperito illustra i siti di antiche abitazioni e il livello di civiltà e di arte della regione ben poco conosciuta.

La civiltà indigena risulterebbe anteriore al sec. VIII a.C., mentre i frammenti d'arte riprodotti su dieci tavole fuori testo, risulterebbero di età poco inferiore.

G. B.

HUBERT JEDIN: *Breve storia dei Concili* - cm. 12x20 - pp. 224 - Casa Editrice Herder - Roma - 1960 - s.p.

In vista del Concilio Ecumenico annunciato dall'attuale Pontefice viene opportuna questa pubblicazione, che indica un orientamento per la comprensione del futuro avvenimento di interesse universale.

L'Autore, padrone assoluto della materia, delinea in altrettanti quadri di chiara visione la storia dei venti Concili Ecumenici, a partire dal primo di Nicea del sec. IV all'ultimo Vaticano del secolo scorso.

La storia parziale dei singoli Concili viene — nelle cinque parti — riunita nel volumetto, corrispondenti ad epoche principali dello sviluppo interno ed esterno della Chiesa.

Alle parti è premessa la nozione di Concilio e fanno seguito uno sguardo retrospettivo e prospettivo per il futuro, le fonti e i dati bibliografici, una tavola cronologica.

La vivacità dello stile rende attraente la lettura quasi a nascondere la base scientifica dell'esposizione costruita su lunghi studi delle fonti.

G.B.

Rassegna delle Riviste

DAS MÜNSTER

PAUL DONI: *Le chiese gesuite dell'America Latina* (Missioni ed Estancias).

Già in un precedente studio l'A. ha avuto occasione di studiare le chiese costruite dalla Compagnia di Gesù nell'America Latina, soprattutto per le necessità di completare adeguatamente i grandi centri d'istruzione religiosa.

Ora è la volta delle sedi di missioni e le « estancias » che nel complesso loro compito non trovano corrispondenza in alcuna fondazione gesuitica europea. Le prime missioni laggiù datano del 1568, venivano spesso poste in zone appena conquistate, in mezzo a popolazioni primitive, pagane, spesso bellicole, procurando, conseguentemente, non poche difficoltà: sicurezza, comunicazioni, approvvigionamenti, mano d'opera. Un primo sguardo vien dato alle effimere missioni della Florida e dell'Arizone-Sonora, note come « Father Kino Missions ». Poi illustra esaurientemente le « Missiones » e le « Estancias » del Paraguay, dove i Padri della Compagnia di Gesù avevano dato inizio al grandioso esperimento sociale delle « Reducciones », cioè una serie di centri, nei quali i popoli Guaranì, da randagi e nomadi gradualmente venivano abituati alla vita sedentaria, insegnando loro l'agricoltura e la pastorizia, i lavori manuali ed anche l'arte e non ultima cosa: avviandoli con saggezza alla Fede. Queste comunità assunsero ben presto un assestamento sociale ed economico tutto particolare e raggiunsero una floridezza inconsueta, tanto che al momento della espulsione dei Gesuiti dal Paraguay nel 1767 più di 100.000 indigeni erano stati raccolti e civilizzati.

Nelle feroci lotte politiche del 1816 e poi ancora del 1848 quanto era rimasto di queste « Reducciones » veniva messo a ferro e a fuoco — gli Indios Guaranì ricacciati nelle foreste vergini...

A testimoniare della grandiosa opera di Fede e di civiltà — ma anche della stolta barbarie dei bianchi (più selvaggi dei « selvaggi » indigeni) rimangono i ruderi di alcune di queste chiese con originalissime strutture e più ancora decorazioni fantasiose. Molta parte avevano in queste prime costruzioni padri gesuiti italiani, tedeschi e spagnoli; in seguito però le genti convertite e civilizzate scoprirono in sé insospettate doti di capacità artistica che i padri saggiamente seppero incoraggiare ed avviare verso estrinsecazioni interessantissime. A mala pena oggi si riesce a scuotere l'apatia delle autorità governative a fare qualche cosa per conservare queste traccia di un glorioso passato — che rimangono anche un terribile rimprovero verso chi volle cancellare finanche il ricordo della grande opera missionaria.

Padre F.E. PLATTNER ed E LUNTE: L'arte nello « Stato Gesuita del Paraguay »: Due Padri della Compagnia di

Gesù si sono dedicati allo studio sistematico delle arti figurative fiorite nella singolare « Repubblica Cristiana », dove un secolo e mezzo di attività avevano maturato frutti insperati.

Data la ricchezza di legami anche pregiati — che compensava la sentita mancanza di idonee pietre da taglio e scultura — la produzione prevalente era allora quella delle sculture in legno, che da principio segue gli orientamenti dati dai vari Padri Missionari — e cioè influenze formali dei vari paesi d'origine. All'inizio del sec. XVIII l'artigianato locale indigeno è già in grado di creare di suo, trovando espressioni formali e composizioni interessantissime. Purtroppo, in seguito all'allontanamento della Compagnia dal « suo » stato ha avuto conseguenze tragiche e per le popolazioni e per le testimonianze d'arte; gli arredi sacri preziosi vennero ridotti in moneta od altrimenti alienati, il resto dilapidato come peggio si poteva, abbandonando il resto all'incuria ignorante, di modo che le intemperie ed i tarli potessero concludere l'opera distruttiva degli uomini.

Adesso qualche passo si sta compiendo: ad Ignaccio Gucu è sorto un Museo dei Gesuiti e tra mille difficoltà si cerca di salvare il salvabile, ma gli sforzi dei più volonterosi sono giunti tardi, forse già troppo tardi: la gran maggioranza delle creazioni artistiche di quell'interessantissimo periodo, in mezzo ad un ambiente sociale quanto mai singolare, è già tramontata per sempre.

E. SCHÜRER VON WIZLEBEN: Un artista della vetrata nella Media Renania nel secolo XV: vengono esaminati alcune vetrate di singolare forza di disegno, d'espressione e di composizione cromatica, attribuibili ad un artista operante tra gli anni 1456-60.

Si custodiscono nella Cappella del Castello di Eltz sulla Mosella e nelle collezioni del Castello di Rheydt.

R. NETZER: La nuova chiesa parrocchiale di San Vilibaldo. Nel sobborgo di Laim, presso Monaco è sorta una nuova chiesa, opera di Hansjakob Lill. Di estrema semplicità iconografica, chiarissima nel semplice tracciato della pianta, illuminata in maniera caratteristica. Notevoli le vetrate legate in cemento ed il pavimento ad intarsio di pietre colorate, con disegno sintetico e simbolico di Johannes Sigieth. L'altare è posto quasi al centro dell'ambiente. Invece della croce d'altare dal soffitto pende un grandioso Crocifisso di Max Faller. Oltre ad una cantoria per l'organo, un fonte battesimale, una piccola cripta per riunire una piccola comunità attorno all'altare, è stato studiato anche uno slanciato campanile.

DORIS LIEB: A Lisel Lechner per il suo 60.mo compleanno: la nota ricamatrice di paramenti liturgici, paliotti, vessilli, apprezzatissima in Germania ed all'estero. Pur essendo molto moderna nel suo disegno, eseguito con tecnica ricamatrice specializzata, la Lechner non è scivolata verso un pericoloso astrattismo formale. In una pagina a parte viene presentata una recentissima croce processionale della famosa orafa di Colonia, Elisabeth Treskow: argento dorato a fuoco, quarzo affumicato, pietre preziose e semipreziose di taglio antico, semplice Crocifisso al centro.

Notiziari: convegni, mostre, restauri di monumenti, studi monografici segnalati, arte moderna, notizie personali, recensioni (di libri italiani: A. Ciceri: Il Museo della Fabbrica del Duomo di Milano, ed. tedesca), i calendari artistici per l'anno 1960, letteratura generale. Indici per la XII.a annata: 1) Arte antica; 2) Restauri e scoperte; 3) Arte moderna; 4) Mostre; 5) Convegni e riunioni; 6) Letteratura: *a*) Libri, *b*) periodici; 7) Recensioni critiche; 8) Notizie varie; 9) Notizie di persone; 10) Necrologi; 11) Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst (comunicazioni); 12) Notizie dell'Italia; 13) Indice per Autori; 14) Indice per artisti; 15) Indice per località.

Angelo Lipinsky

FEDE e ARTE

Il n. 4 di « Fede e Arte » si apre con una lettera pastorale indirizzata dall'Em.no Cardinal Jaime de Barros Camara, arcivescovo di Rio de Janeiro, al clero e ai fedeli in materia d'arte sacra. Questo documento, tra i più recenti tra quelli di questa materia, è assai interessante. In esso si cita, tra l'altro, una precisazione del codice di diritto canonico che dà tassative disposizioni affinché i vescovi assolvano, nel costruire o nel rinnovare chiese, ai principi conformi alla liturgia e alle leggi dell'arte sacra, tenendo conto, qualora necessiti del consiglio degli esperti. Si riportano quindi delle parole del cardinale Celso Costantini, in cui si auspica l'incontro fra artisti e clero nel costruire chiese; di S. S. Pio XII di s.m., che lasciava libero campo all'applicazione di sculture e pitture di forme moderne, purché decorose, senza far ricorso, insomma, a quelle che appaiono « depravazione e deformazione della vera arte e che a volta ripugnano apertamente al decoro ».

Dopo aver accennato ad alcune osservazioni sull'architettura, sulla pittura e sulla scultura religiosa e aver riportato alcuni articoli del primo Sinodo di Rio de Janeiro in materia di decorazione, il Prelato conclude con un invito affinché i nostri templi siano dotati di quell'estetica fondamentale conforme alle leggi della liturgia.

Contributo alla soluzione del problema « Nuove Chiese » di Torino è un articolo di Mons. Michele Enriore. Nella città piemontese, come del resto in tutte le grandi città, il problema di fornire tutte le zone di un centro di assistenza religiosa, è assai vivo. Da un diagramma riprodotto si può dedurre lo stato poco confortevole creatosi in città, specialmente alcuni anni or sono (sperequazione tra abitanti e chiese), ed il progressivo miglioramento. L'articolo prosegue con un resoconto dei criteri ispiratori del piano Torino-Chiese.

Uno scritto di Victor H. Tlbern illustra quindi l'abbazia di Werden in Sassonia, fondata da S. Liutgero, vescovo di Munster, nel secolo IX. Il monastero ebbe una posizione eminente fra i centri religiosi della Sassonia occidentale e ciò si deve soprattutto alla personalità del suo fondatore. Nel monastero di Werden fiorirono gli interessi artistici e l'autore dell'articolo si sofferma a descrivere alcuni pezzi del tesoro di Werden, che sono antichissimi, a causa dell'amore del vescovo Liutgero per l'antichità.

Dopo questo scritto la rivista inserisce un corsivo sull'attività artistica di Venanzo Crocetti: sono pubblicate le sue « Via Crucis » per la Chiesa di San Giovanni Bosco in Roma. Il Crocetti sta modellando una porta per S. Pietro.

Segue un importante articolo: *Architettura Sacra negli Stati Uniti* (Arch. P Carbonara). In un primo tempo ci si è ispirati alla tradizione artistica locale; vedi ad esempio la Chiesa di S. Maria Sella del Mare a La Jolla (California). Da questi primi tentativi si passa poi agli esempi di edifici intonati all'ambiente naturale. Vengono illustrate chiese in aperta campagna e in piccoli centri abitati (come la semplice chiesetta di S. Alberto a Comton, California, buon esempio di costruzione montana) e le chiese in nuclei suburbani, tra cui quella di S. Brigida a Los Angeles degli architetti Chaix e Johnson, gli stess[i] della Chiesa di S. Alberto. Se queste co[...]struzioni sono facilmente riconducibil[i] a forme tradizionali (semplici navat[e] rettangolari, piante a croce latina o [a] croce greca) che manifestano il propo[...]sito dei progettisti di ottenere nuovi r[i]sultati estetici dai consueti schemi, v[i] ne sono altre che denotano gli sfor[zi] degli ideatori per tentare nuove form[e] spesso inconsuete (come ad esempio [la] planta « a campana »). Dando poi un[a] idea delle chiese in centri urbani, l'arc[h.] Carbonara, mette in rilievo le partic[o]lari caratteristiche urbanistiche di Ne[w] York. In certi casi, oltre al decentr[a]mento di chiese per ragioni di com[o]dità si è preferito abbattere edifici co[m]merciali in pieno centro onde costrui[re] nuove chiese. Il lungo articolo si c[on]clude con l'esposizione di alcuni esem[pi] di scuole e collegi per cattolici e di e[di]fici per convivenze religiose.

Maurice Lavanoux parla invece [di] *L'evoluzione dell'arte e dell'architett[ura] religiosa negli Stati Uniti*. Si può d[ire] che negli U.S.A. si sia raggiunto [un] grado di maturità e che vi sia un [in]teresse notevole nel campo dell'arte [re]ligiosa. Franc Kacmarcik, in *Forme [...] venti per una casa di Dio*, si soffe[rma] specialmente sulla chiesa di S. Gio[van]ni a Collegeville nel Minnesota, estre[ma]mente moderna ed ardita nella co[...]zione. Fanno seguito quattro altri b[revi] articoli documentativi: il rev. Edw[...] J. Sutfin si sofferma sull'arte, arch[itet]tura e l'apostolato per la liturgia; il [...]tore Robert E. Rambusch su *Il c[...] dell'Arte religiosa in America*; l'ar[...] Robert W. Bonnette su *Alcuni prob[lemi] della creazione artistica*. Infine [...] Frei junior fa una breve storia di [que]ste forme artistiche nel corso di q[uesto] secolo.

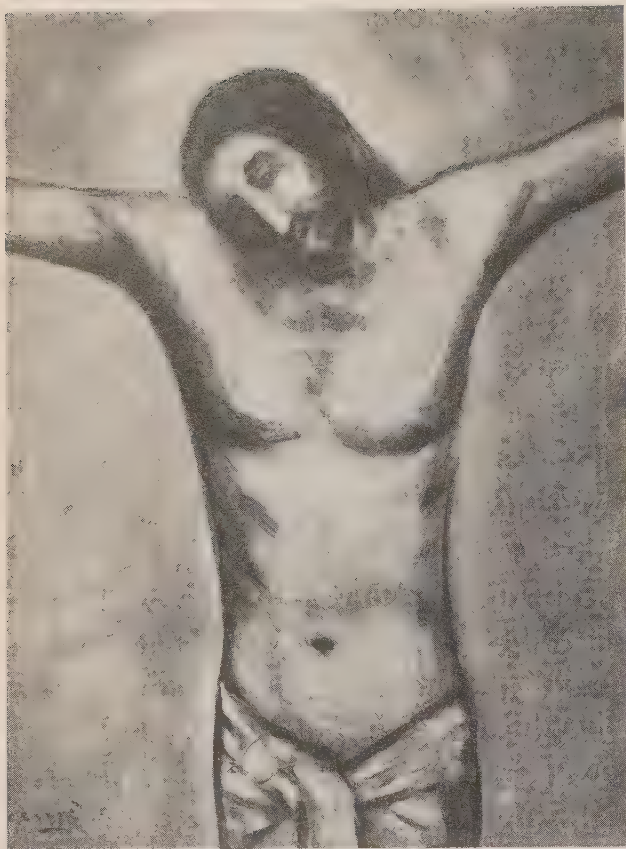
Pier Giuseppe Agost[...]

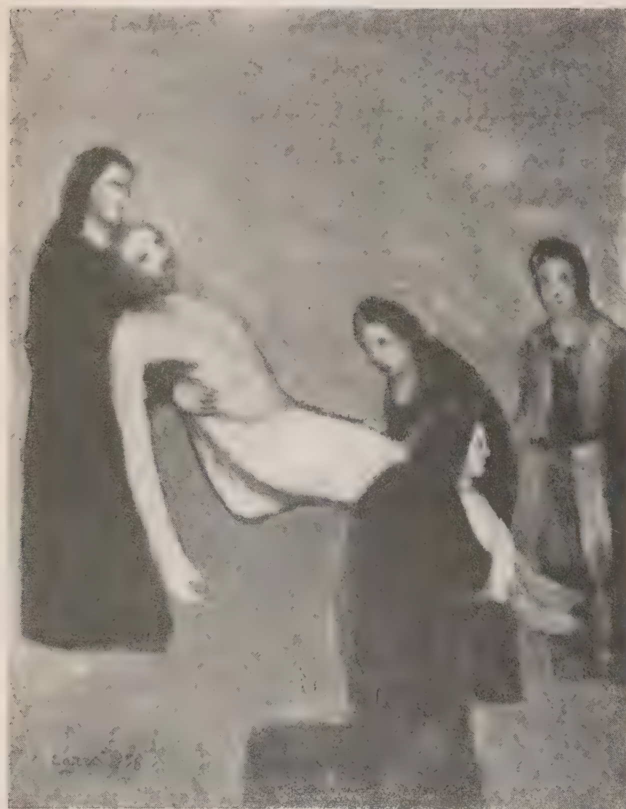
LA PITTURA CONTEMPORANEA

IL MAGISTERO DI CARRÀ



**Carlo Carrà, pittore:
ietà (1955)**





« Il messaggio di questa musica giungeva a lui, a lui solo fra i mediocri, con la dolcezza di un segreto. » Pur col pericolo di essere tacciato di leziosità letteraria, non so esimermi dal ricordare questo passo di un vigoroso e pur delicato romanziere moderno, nello scorrere idealmente la vastissima produzione pittorica di Carrà. Tentare di definire compitamente l'essenza del suo messaggio poetico allungherebbe di molto il nostro discorso, e del resto è già stato fatto, e con tratti molto felici. Ciò che manca alla bibliografia di Carrà è una ricerca condotta parallelamente sui due fronti della pura analisi stilistica delle opere, da una parte, con le conclusioni oramai pressocché definitive che proclamavano questo pittore come uno dei grandi maestri del Novecento, per non dire il massimo, e di una indagine paziente e metodica sul complesso di manifestazioni che ne dichiarano la personalità umana nella sua totalità organica. Se la prima ricerca ha un interesse squisitamente estetico e riserva, nel vasto campo di indagine, l'opportunità di una disanima completa di oltre mezzo secolo di vita artistica, l'esplorazione discreta della personalità integrale dell'uomo offre tale affascinante documento di umile cordialità e di indefinibile coerenza da indurci a sfidare la naturale e un po' burbera ritrosia dell'artista nell'indicarlo come degno depositario di un nobile magistero che si è tramandato, consapevolmente o meno dai grandi Umanisti sino a noi. Indipendentemente dal suo valore estetico l'opera di Carrà ha e deve avere un incalcolabile valore pedagogico. È vero che ogni opera d'arte è in sé conchiusa, irrepetibile e inconfrontabile nella sua assolutezza e singolarità; ma è vero altresì che vive, e tanto intensamente, di un riflesso sociale e comunitario che l'artista e di conseguenza il critico non può prescindere dal registrare le incidenze del costume sul processo creativo. Si vorrà ammettere che, se ben poco ha da dire una storia d'arte concepita secondo limiti di secoli o di scuole o anche solo di ambiente, la critica dovrà peraltro fermarsi al limite della persona nella sua compiaciuta e sdegnosa eliminazione di ogni tessuto connettivo dei cosidetti frammenti lirici: superata la barriera della persona non si vede quale limite vi possa essere all'arbitraria ricerca del saggio puro: a meno che il critico tenda a fare egli stesso opera d'arte, a creare la bella pagina, il brano suggestivo. Del che non mancano illustri esempi, e attuali. Resta vanto indiscusso dell'uomo Carrà, l'aver egli saputo tenersi costantemente lontano da quelle forme di isterica e morbosa autoesaltazione che tanto seguito sembrano avere nel panorama artistico del Novecento. Lo si segua nei

Carlo Carrà, pittore. In alto: **Cristo Crocefisso (1955)**; sotto: **Deposizione (1958)**; nella pagina di frone: **Cristo nell'orto degli Ulivi (1956)**.



primi decenni del secolo, nel vortice turbinoso del Futurismo, prima, e nell'intellettuale raffinatezza del momento metafisico poi: egli che di tutti i compagni è indubbiamente il più dotato come pittore in quanto tale, sembra vivere nella scia di altri eppure se quel ventennio può vantare dei capolavori, occorre cercarli, a parte Modigliani, nel catalogo di Carrà. E così ancora in seguito, sempre.

Carrà è precisamente l'uomo dell'antico saggio, che, trovata una perla preziosa, la custodisce con prudenza, e più che a sfruttarla pensa a salvaguardarla da ogni depravazione. L'artista si è accostato alla pittura con la venerazione di chi penetra negli arcani misteri di un linguaggio riservato a pochi: l'arte è sublime, non l'artista che deve continuamente salvaguardarsi da ogni forma di personale idolatria. Il dedicarsi all'arte come a fatica quotidiana umile e ingrata a volte, ma sempre generosa di elevazione (Carrà pennelleggia ancora con la dedizione di un giovane, e guai a disturbarlo nel lavoro!...), l'anelito a celare, ad annullare la propria persona, l'affettuoso rispetto nell'accostare le cose, come proprietà d'altri che ci ospita, tutto ciò mi sembra profondamente istruttivo per l'attuale generazione, aggressiva e squallidamente estroversa.

Il che si riduce poi ai postulati più operosi dell'Umanesimo inteso nella sua accezione genuinamente integrale, scevra di ogni sovrastruttura di compiaciuta sensualità.

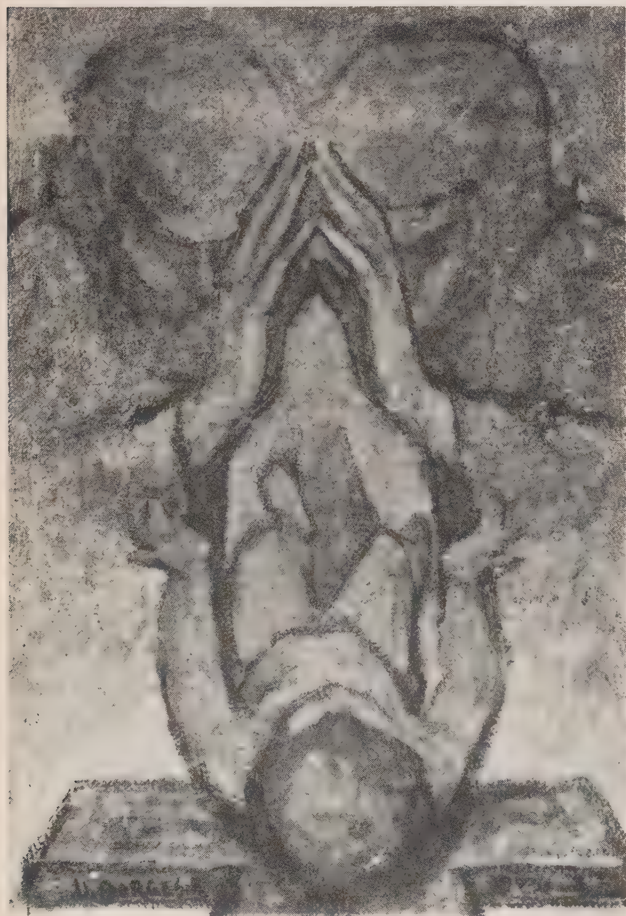
Picar

IV MOSTRA ALL'AGOSTINIANA DI ROMA

IL MISTERO DEL NATALE

Nella stagione artistica 1960 verranno organizzate all'Agostiniana di Roma quattro mostre, la prima delle quali ispirata al « Mistero di Natale » è stata inaugurata alla presenza di Mons. Cunial, vice gerente di Roma e proponitore del tema, con l'intervento di numerosi giornalisti e critici d'arte fra i quali il prof. Valerio Mariani che successivamente alla Radio espresse il suo compiacimento, segnalando in modo particolare le opere di T. Macera, M. Melis, V. Gubellini, Tato, G. Spalmach e altri.

Galleria « L'Agostiniana », Roma. Ugo Borgese, pittore: « Sei venuto a soffrire » (olio).



Le successive esposizioni avranno luogo nei mesi di febbraio, Marzo e Aprile e saranno rispettivamente dedicate ai seguenti temi: Il mistero della sofferenza del Cristo, La vittoria del Cristo, Maria a Nazarth. Seguiranno mostre personali su invito o per accettazione.

« La Galleria Agostiniana — ripete il Priore di Santa Maria del Popolo, Padre Carlo Cremona, al quale, con la comunità dei religiosi agostiniani, si deve l'iniziativa di una Galleria permanente per l'arte sacra contemporanea — è una palestra, non già un tribunale di opere sacre; l'esposizione di un'opera non implica un giudizio definitivo di essa o tanto meno del suo autore, da parte della Direzione; essa presume soltanto di ravvisare, nelle opere scelte, quel carattere di validità per saggiare o provocare la reazione varia del pubblico, per metterlo nuovamente a contatto con una espressione spirituale così efficace ed indicativa come l'arte sacra.

L'Agostiniana è stata, giustamente, definita la galleria della polemica e accettiamo questo giudizio autorevole, non già perché ci piaccia la polemica ad ogni costo, ma perché in mezzo ad una innegabile confusione di valori estetici ci sembra che, per andare d'accordo, sia necessario ricominciare a discutere e ambiremo dire, una nostra parola ».

Anche in questa mostra, come nelle precedenti, sono stati esposti quadri e plastici appartenenti alle più svariate tendenze artistiche, da quelle tradizionali alle correnti più avanzate, comprese le astrattiste.

Una settantina circa di autori avevano presentato le loro opere ed il compito di selezionarle non si è presentato dei più semplici, i giudici che sono stati piuttosto severi, si sono basati esclusivamente, nella scelta, su criteri liturgici ed artistici, cosa che gli esaminatori tengono in modo particolare a far notare.

Uno sguardo alle opere esposte: R. VISTOLI: « I pastori e la stella » sinteticamente espresso con lirismo e religiosità; ottima composizione con movimento cromatico di rilievo e morbidi contrasti di ombre e luci l'« Adorazione » di P. LIVELLARA di Milano; V. VECCHIA, che volentieri cerca e supera magistralmente le difficoltà tecniche, imprime una sua nota personalissima in una squisita acquaforte a due rami; O. P. ORLANDINI offre alla nostra ammirazione un delicato misticissimo sbalzo in argento; notiamo di L. MONTELEONE una sensibile ceramica, tecnicamente preziosa co-



Galleria « L'Agostiniana », Roma. Tommaso Macera, pittore: Il presepio di S. Francesco (olio).

me disse il Miariani, con belle tonalità e felici accostamenti; in una luce favolosa che crea un mistico ambiente di profonda suggestione « Verso la stella » di E. FANTUZZI.

Movimentato e fiabesco il quadro di G. SPALMACH « Verso la luce »; di F. NAGNI sentiti e gentilissimi Angioli in bronzo; deliziosa la ceramica azzurrina di U. LUCERNI; nel suo efficace linguaggio cromatico F. MACERA ci presenta un « Presepio francescano » conferendo al paesaggio un efficace senso poetico. Ben a ragione Piero Scarpa disse di lui che « luminosità, profondità di atmosfera, volume e spazio resi in evidenza con armonia di colorito e con correttezza di disegno che si pregiano anche di un indovinato taglio prospettico ».

In un originale contrasto di tinte rosso pompeiano G. APOLLONI espone una vigorosa « Maternità » nella quale le proporzioni della Vergine inducono in una certa perplessità; armonioso il bozzetto per vetrata di G. ARMOCIDA; estroso ma alquanto rude lo scorcio del Gesù Bambino nel dipinto anticonformista e un po' cartellonistico di U. BORGESE « Sei venuto a soffrire »; V. CECCHI ci dà un « E la luce venne nel mondo » che qualcuno ha definito caleidoscopico; commentata e molto discussa per il suo sottile simbolismo la significativa opera di E. PRATELLI: « Si squarcia la terra e germina il Salvatore » che si presenta in un bel gioco di luce e colore.

Interessante e non comune la tecnica di M. SARRA che in una sua chiara « Natività » lascia



Galleria « L'Agostiniana », Roma. Gabriele Patriarca, pittore: Natività (olio).

al bianco la tela; U. STEINHAGEN pittore simbolico, surreale di accesa fantasia ci dà un'allucinante « Nascita », « spettacolo pirotecnico che è difficile definire pertinente » lo definisce argutamente Gualtiero da Via nel *Quotidiano;* con bella disposizione dei numerosi personaggi plasmati con grazia, in una tecnica che ricorda la miniatura, TATO ci presenta un suo movimentato « Presepe ».

Notevole l'« Angelo » in legno di G. « VERGINELLI; soffusa di religiosità la « Natività » di F. SPERANZA; espressa con sentimento modernissimo quella di V. CUSATELLI, nella « Notte santa » con sicura e vivace pennellata. E. FELICI ci addita un gruppo in anacronistico abbigliamento al quale ormai il nostro occhio è abituato; U. STACCIOLI di Milano ci presenta un delicato disegno in seppia; piacevole l'accurata xilografica di M. GUIGLIA; di B. LIUSSO una « Natività » con indovinati contrasti di tinte; ben composto il bozzetto per affresco presentato da G. PATRIARCA; R. SELVI si è fatto notare oltre che per l'intelligenza del dipinto per un suo piacevole « incuriosito asinello ».

A Ischia L. DE ANGELIS colloca il suo fresco e giocondo « Natael » « di gusto popolaresco » secondo la definizione di Valerio Mariani; A. PISTONE modernamente ci presenta una « Vergine col Bambino » immersi in una luce resa più viva dal contrasto di squillanti colori verdastri; di squisita fattura il piccolo bronzo di C. CANTALAMESSA; P. SEMPRONI ha un composto bassorilievo ligneo; V. GUBELLINI, ben noto anche per le sue riuscite Mostre e pienamente affermatosi a Parigi, manda da questa città un grande ovale in rame molto ammirato; bello il bronzo « Madonna con Bambino » di E. GIAROLI e ci manca lo spazio per menzionare i rimanenti.

Amina Andreola

VIRGINIO CIMINAGHI

La pubblicazione di artisti contemporanei che andiamo facendo con la collaborazione di Carlo Pirovano non vuol essere tanto una aggressiva polemica con una mentalità, comune ancora da noi, che rifugge dal nuovo e dal disusato nell'arte sacra, senza assuefarsi al banale e al commercialistico, ma una presentazione degli sforzi lodevolissimi che nella linea di una ricerca sempre più impegnativa gli artisti vanno facendo per adeguare da una parte l'interesse del pubblico ad un gusto più intelligente e moderno, e la propria opera alle esigenze altrettanto legittime di una tradizione iconografica in sé raccomandabile. In sostanza se è logico che l'artista non riesca ad assuefarsi agli schemi usitati, ed è altrettanto logico che i fedeli ricerchino nella immutabilità del fondamento religioso un legame con ciò che hanno sempre visto nelle opere destinate al culto, è pur vero che tra questi due estremi indiscutibili si apre il dialogo che appunto vogliamo illuminare.

n.d.r.

In questi mesi Ciminaghi sta lavorando alla decorazione di alcuni ambienti di un collegio dell'alto Milanese: è questa la prima « sostanziosa » dimostrazione di fiducia ad un artista che pure da lungo tempo ha superato con i più lusinghieri consensi il crogiuolo della critica e il contatto con il pubblico nelle mostre più qualificate. In sostanza egli ancora oggi è un isolato, nell'accezione più ingrata della parola; ogni sua opera porta in sé l'assillo di trovare un passaggio, una breccia nel muro sordo dell'incomprensione. Ma la plastica di Ciminaghi esige oltre che intelligenza di liberarsi dagli schemi facili e gratuiti... Qui varrebbe la pena di ammonire chi va predicando sull'importanza, per l'artista, della povertà, ma intendendola come miseria o pidocchieria; errore non meno grave che l'identificare l'Arte, accademicamente maiuscola, con i furbacchioni à la page, piacevolmente fumettistici, se possibile. Ma lasciamo perdere.

La scultura di Ciminaghi non è facile, ed è già un merito l'esservi rimasto fedele, compromettendosi la carriera (una delle tante parolette che puzzano di sospetto alle formali narici dei buongustai delle arti visuali). Prima ancora che per il pubblico dal quale in un certo senso l'artista può prescindere (fermo restando il valore ultimo dell'opera, nel colloquio, comunque formulato e captato, che essa instaura col riguardante), la scultura è difficile e tormentosa per l'artista stesso, proprio per le premesse ultime della sua ricerca. Punto di partenza dell'operare di Ciminaghi è il rapporto base dell'indagine culturale, e più che culturale, del nostro tempo, l'antitesi angosciosa della persona di contro a tutte le realtà esterne, enigmatiche e contraditttorie. Le immagini di questa realtà si presentano all'artista fuggevoli e indeterminate, tumultuose e fatue, ambigue. Ciminaghi non ha eluso l'ostacolo: non ha preteso di razionalizzare ciò che a lui, unico termine di paragone, non appariva tale. E lo sgomento di quel rapporto, di quell'antitesi iniziale, si è trasfuso nell'opera sua in termini altamente poetici.

Una punta di consapevole, rassegnato pessimismo affatica le sue figure, le deturpa, le doma: la deformazione grava implacabile su queste sagome sgradevoli, le schiaccia, le contorce, a volte. Più che comprensibile, pertanto, che composizioni essenziali e rarefatte, come questo « Annuncio » potentemente allusivo nella concisione formale, possano trovare pochi consensi in un pubblico anche se non più abituato alle svenevoli sdolcinature o alle produzioni reclamizzate, ancora più scadenti. Evitare la precisazione del lato espressivo non vuol significare rinuncia ad ogni impronta personalmente umana, il che è il significato ultimo dell'arte in confronto alla materia amorfa.

Ridurre il mondo contraddittorio e instabile della realtà, urto di impulsi incontrollati, alla essenzialità astratta e intellettualmente misurabile del linguaggio plastico, è problema che ha sempre impegnato a fondo gli artisti, ma sempre, ad ognuno, si ripresenta nella sua verginità con l'attrattiva maliosa dell'intentato; a motivo appunto del rapporto iniziale, assolutamente personale e irrepetibile. Per Ciminaghi si trattava di trasfondere nello spazio misurato, scandito del pezzo scultoreo, essenzialmente blocco e pertanto naturalmente statico, il sentimento, l'allusione filtrata, ma pungente, dell'instabilità della realtà esteriore.

Da questo travaglio le sue figure tormentate, escavate dalla macerazione in pensieri ardui e superiori alle umane forze. Per non svisare i moduli essenziali del linguaggio plastico e sfuggire al pericolo della dispersione, sempre incombente su un siffatto contenuto poetico (si veda il periodo Barocco, quando solo i grandi maestri hanno saputo attingere vortici d'arte, con risultati peraltro alieni dai puri valori plastici) Ciminaghi atteggia le sue figure in schemi chiusi, secondo scansioni a volte oscure, forse, ma sempre sinceramente personali e profondamente motivate. In compenso, le superfici si fanno scabre e instabili, la luce batte e ribatte secondo molteplici rifrangenze. Zone di ombra, profonde, cupe, pausano in attimi di so-

spensione la successione in contrappunto dei piani illuminati. Effettivamente nella plastica di Ciminaghi la luce, dinamicamente intesa, gioca un ruolo d'urto, di commento gridato all'indagine appassionante della realtà.

Per rendersi conto dell'entità del lavoro di approfondimento e di automortificazione operato da Ciminaghi nell'elaborazione di un tema si prenda in considerazione uno qualsiasi dei moltissimi bozzetti che preparano le esecuzioni definitive; come questo, per una « Adorazione »: quale freschezza e quale brio! ma manca ancora l'impronta vera, inconfondibile dell'artista.

Sarebbe opportuno esaminare i risultati, positivi o meno, dell'attività di questo artista, ma purtroppo devo limitarmi solo a pochi accenni. Nei momenti felici le modalità espressive di Ciminaghi sortiscono a valori convincenti e profondamente validi in una sorta di canto mistico, che vale a sal-

Virginio Ciminaghi, scultore: Annunciazione (1957) e bozzetto per una Adorazione (1954).





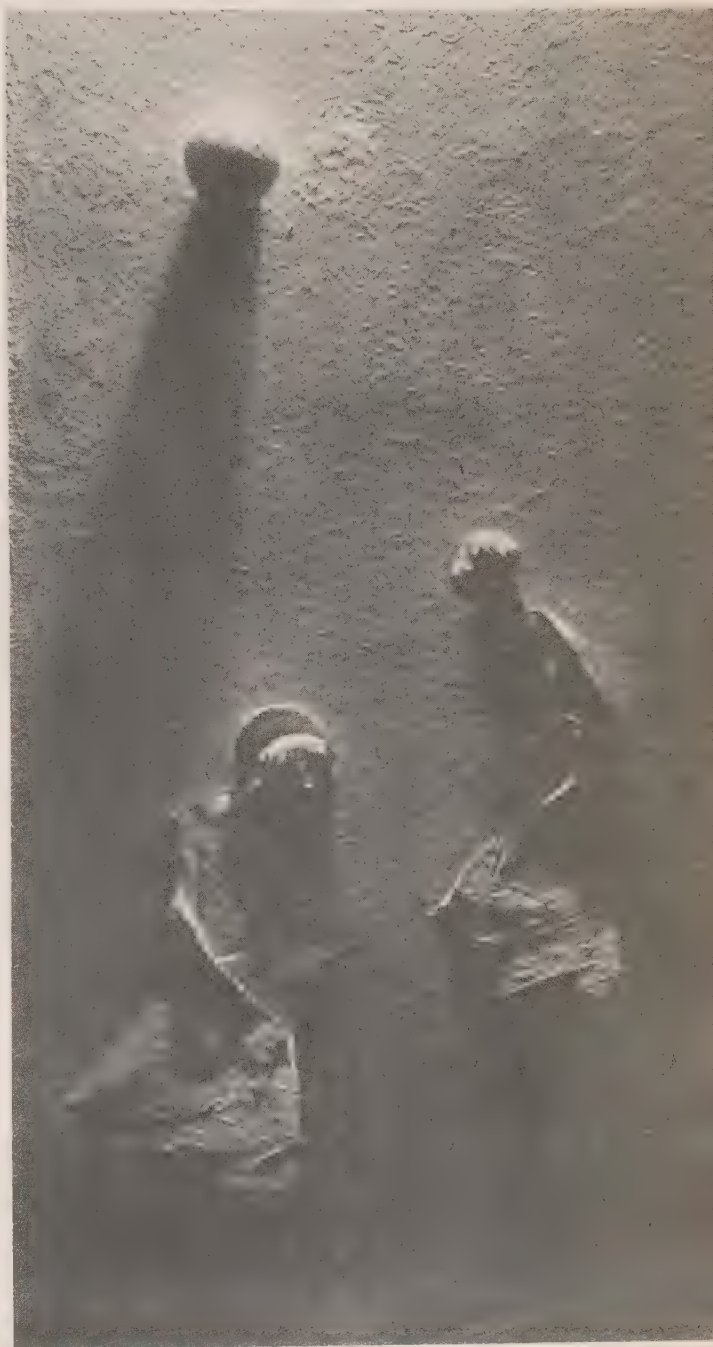


Virginio Ciminaghi, scultore: Cristo e gli Apostoli (1957-58), opera esposta alla IV Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Novara; nell'altra foto, in questa pagina: **Sacra conversazione (1956), proprietà dell'Autore.**

vaguardarlo dal tranello continuo della pura esercitazione formale e, ciò che sarebbe irreparabile, dalla provvisorietà e relatività dell'operare: Una mistica che non si arroga attributi rigidamente filosofici; nella linea del Greco, per intenderci; se si pensa che nell'opera di Ciminaghi si può riscontrare più di una citazione del maestro spagnolo, in contesto e funzioni molto diversi, logicamente il richiamo parrà meno arbitrario e approssimativo.

Non si dimentichi, tuttavia, quanto sia difficile e problematico isolare e individuare gli apporti culturali per l'attuale generazione di artisti, eredi di una cultura strutturalmente poliedrica e per essenza riflessiva dispersiva, anche. I lavori più felici di Ciminaghi sono i bassorilievi: composizioni sorvegliatissime di figure appassionate, costantemente addossate ad un piano ruvido, assorbente; quasi l'artista voglia porre un limite all'urto dei sentimenti che scatena nella figure vere e proprie; è questo un elemento essenziale indispensabile: commento, nella sua evidenza tremula, ma stabile, al dialogo che si intreccia nel dominio della luce. Si vedano, per convincersene, le due figure esposte alla Permanente, cavate da un bassorilievo che ha avuto molto successo a Novara: due brani di scultura notevole, ma distarticolati, astrusi, così come vengono presentati alla mostra milanese.

Ritroviamo le stesse figure, ma con ben altro risultato qualitativo, nel bassorilievo acquistato dal Comune di Novara per una chiesa cittadina: « Cristo e gli Apostoli ». Queste figure disossate, sparute, possono anche dispiacere, di primo acchito; bisogna lasciarsi guidare dalla scansione armoniosa dei volumi, dei vuoti, vere pause di un dialogo senza parole, sino alla figura dolorosa del Cristo, in una partecipazione commossa, via via sempre più gravida di illuminazioni inattese, di sensazioni arcane. In verità più che di dialogo degli Apostoli col Cristo, si deve parlare di contemplazione del Cristo: la sua presenza, questa realtà insondabile,





Virginio Ciminaghi, scultore. In questa pagina: **Crocifissione (1956), Cimitero Monumentale di Milano;** nella pagina di fronte: **Cristo Lavoratore (1958), Cittadella Cristiana di Assisi.**

è il fulcro motore di tutta la composizione. La figura centrale di questo bassorilievo richiama esplicitamente il Cristo Lavoratore di Assisi, non tanto Cristo che lavora, figurazione superficiale e sinceramente grottesca, nonostante la verità storica, ma ancora una Presenza inequivocabile. Gli attributi iconografici sono sfruttati solo in quanto pretesti per una composizione sagace: non vi fosse la testa dolorosa, il bassorilievo potrebbe figurare fra gli esempi più cospicui dei virtuosismi formali dell'arte astratta.

Credo per certo che questo « Annuncio » possa essere assunto come uno dei documenti più alti della plastica di Ciminaghi. Per ricercare i prototipi di queste figure frugate nella loro esistenzialità sino all'esasperazione, occorre orientarsi verso le culture più nettamente anticlassiche, espressionistiche.

Espressionismo, peraltro, all'italiano, alieno dal gusto inconoclastico di taluni artisti nordici, avidi della bruttezza programmatica. Si noti la funzione « fissatrice » del Crocefisso, secondo una diagonale, della composizione giocata su un esagono solo leggermente irregolare. E' questo un esempio notevole di un accostamento umile, ma consapevole indagatore al testo scritturale, in una comprensione integrale che trasvaluti il dato puramente aneddotico.

Dal poco che abbiamo detto dovrebbe risultare una figura d'artista complesso e contradditorio, forse, che però assolutamente non si può ignorare, se si guardano i meriti acquisiti, tanto più per noi che rifuggiamo da problematiche elaborazioni di graduatorie di valore nel campo delle arti figurative, credendo molto più utile segnalare le presenze operose, fattive.

Carlo Pirovano

Virginio Ciminaghi. Nato a Milano nel 1911, ha studiato a Brera con Messina. Dal 1941 partecipa alle più importanti mostre italiane e straniere: « Fondo Matteotti », « Arte contemporanea », « Natale nell'arte », « Angelicum », « Arte sacra contemporanea », « Biennale di Milano », sempre a Milano; « Biennali d'arte sacra » a Novara, « Arte sacra » a Bergamo, « La Promotrice » e « Città di Torino » a Torino, « Arti figurative » a Roma; « Biennale » di Venezia...

Tre personali: a Milano (1947 e 1949), a Genova (1947)

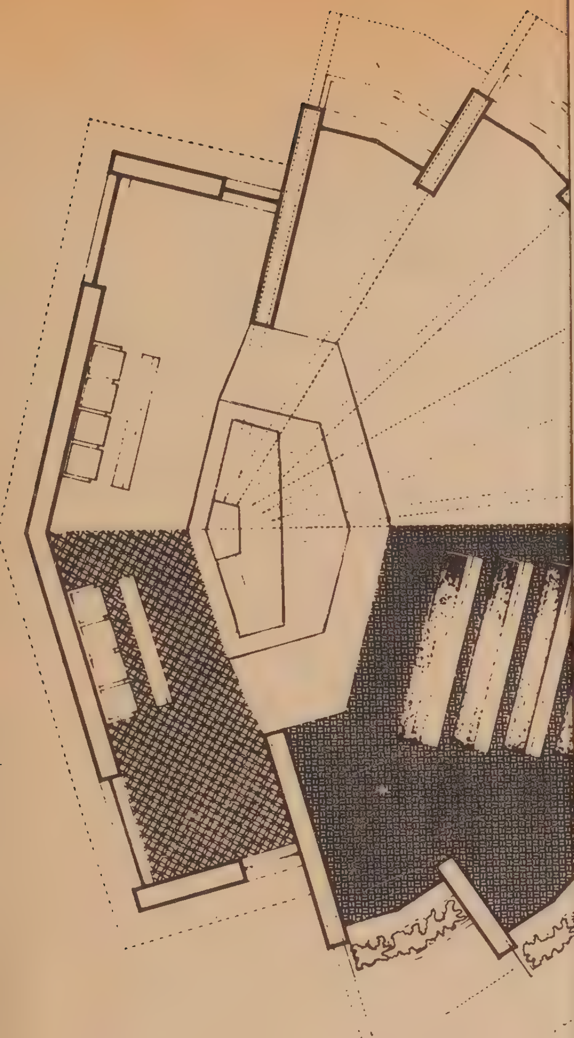
Tra i premi: « Comune di Milano », 1936; « Garibaldi », alla Permanente, 1941; « Suzzara », 1948 e '49; « Natale nell'arte », 1949 e '50; e molti altri.

Opere di Ciminaghi si trovano nelle più note collezioni d'arte italiane e straniere.

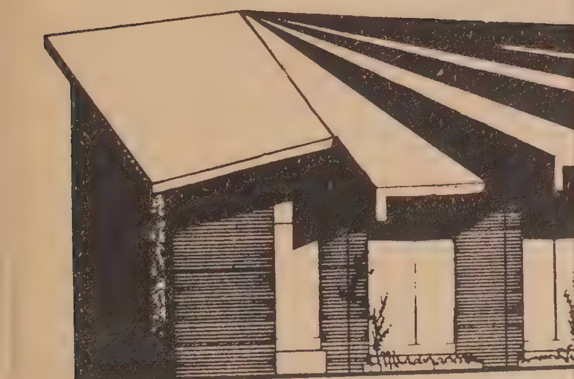




Virginio Ciminaghi, scultore: bozzetto in gesso presentato in occasione del Concorso per la porta del Duomo di Milano (1957).



PIANTA DELLA CAPPELLA



PROSPETTO LATERALE

STUDIO DI UNA CAPPELLA

Tra le opere esposte alla IV Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Novara di cui parlammo negli ultimi numeri di « Arte Cristiana » è stato notato il progetto di una Cappella presentato da tre giovani architetti napoletani.

Poiché lo studio ci pare apprezzabile dal lato funzionale e costruttivo ed economicamente vantaggioso lo segnaliamo con piacere ai nostri lettori.

Note tecniche dei progettisti

Nell'elaborare il bozzetto della Cappella, i progettisti hanno voluto soprattutto valorizzare e sottolineare l'importanza che assume l'ubicazione dell'altare nell'edificio sacro: qui, infatti, l'altare costituisce il punto focale dell'intera composizione planimetrica e spaziale, essendo il centro di convergenza di ogni struttura muraria e di copertura, e quindi, anche di centro di attrazione degli sguardi e dell'interesse di chi entra nell'ambiente sacro.

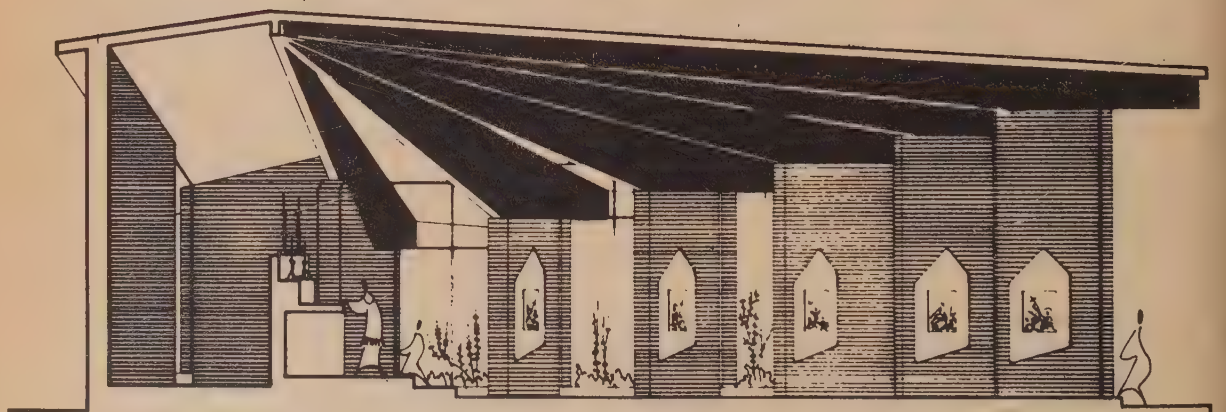
Le strutture murarie in mattoni a vista si presentano agli occhi di chi entra come altrettante quinte simmetricamente disposte e convergenti verso il centro e sorreggenti travi in c. a. egualmente convergenti, mentre le vetrate, inserite tra le quinte ed invisibili a chi entra, costituiscono altrettante sorgenti di luce naturale egualmente dirette: tutto ciò scandisce ed esalta lo spazio in una forte attrazione centripeta, particolarmente incrementata dalla teoria simmetrica dei quadri della « Via Crucis » inseriti lateralmente in ogni quinta.

La copertura è costituita da un'articolazione di travi a sezione diversamente variabile e da spicchi triangolari di solette piane inclinate, come un grande ventaglio, dalle nervature diramatesi dal nodo centrale ad accogliere e coprire chi entra e si rifugia.

Il costo dell'intera costruzione, valutato a mc. vuoto per pieno, si aggirerà intorno ai 18-20 milioni.

Arch. Ugo Antonucci
Arch. Bruno Frediani
Arch. Domenico Orlacchio

SCHIZZO PROSPETTICO



SEZIONE LONGITUDINALE

S. MARIA DELLE MOIE



Moie (Ancona): interno di S. Maria

Abbiamo il piacere di presentare un monumento d'interesse nazionale recentemente segnalatoci la cui storia è identica a quella di simili costruzioni, sorte in epoche remote, divenute vittime lungo il corso dei secoli della deplorevole opera riformatrice dell'uomo.

Gran parte dei grandiosi complessi sparsi in varie regioni d'Italia, tuttora adibiti al Culto o lasciati purtroppo in abbandono costituiscono una valida documentazione della sorprendente operosità e genialità dei monaci benedettini che attraverso queste opere intesero soprattutto esternare l'ideale sublime della vita monastica perpetuando la testimonianza della loro Fede.

S. Maria delle Moie, così si chiama il monumento che presentiamo e che secondo il giudizio dei competenti risale alla fine del IX secolo o al principio del X, appartiene come una delle più antiche, al gruppo delle quattordici abbazie che sorgevano sulle sponde del fiume Esino nella Vallesina. Purtroppo però di quanto dovette essere un tempo un magnifico complesso noi non vediamo che la basilica mentre del monastero annesso non appare alcuna traccia.

Secondo la storia l'abbazia fu costruita dai monaci benedettini, e da questi lasciata verso la metà del secolo XV perché trasferitisi altrove. La proprietà dei monaci passò così per intero al Capitolo della Cattedrale di Jesi responsabile della deplorevole trasformazione che il monumento avrebbe subìto in seguito: una vera e propria devastazione perché nulla più era rimasto della caratterisica primitiva bellezza.

Ciò per quanto riguarda la basilica perché della scomparsa delle altre costruzioni non sappiamo chi possa essere responsabile: se l'incuria del tempo o l'inconsiderazione degli uomini.

Sopra il nartece fu costruita una casa d'abitazione che addossandosi alla facciata del monumento l'aveva completamente coperta, la cilindrica torre campanaria veniva inoltre troncata. Anche internamente la basilica doveva subire notevoli trasformazioni. Essa si componeva di tre navate tra loro divise da pilastri, coperte con volta a botte la centrale ed a crociera le laterali. Nella riforma le absidi delle navate minori furono murate, quella di centro aperta quale ingresso alla chiesa. Inoltre fu elevato il pavimento di circa 60 cm., sepolte le basi dei pilastri, coperti di gesso capitelli e lesene. L'altare maggiore venne spostato in corrispondenza al primitivo ingresso ed il vano del nartece trasformato in sagrestia.

Nulla più ormai ricordava la semplice ed austera maestosità della basilica dai monaci benedettini costruita con tanto amore. Ma la semplicità, l'austerità, l'armonia, il buon gusto anche delle piccole cose, reclamavano ad una voce la primitiva luce di cui erano stati brutalmente privati, e giacevano come umiliati e gementi sotto il peso di una falsa, orgogliosa, prepotente bellezza.

Oggi però per S. Maria delle Moie fortunatamente non è più così. Ciò che per la durata di secoli era rimasto sepolto per causa dell'uomo, ora è l'uomo stesso che si sente spinto a rimettere in luce, bisognoso (seppur inconsciamente) di esperimentare in se stesso le interiori sensazioni suscitate dalle opere nate dalla Fede e dall'Amore dei monaci costruttori. Per questo motivo certamente e non semplicemente per l'armoniosa bellezza della linea architettonica o la sua imponenza suggestiva questa opera s'imponeva alla nostra ammirazione generando in noi il senso della serenità, della pace, dell'equilibrio.

L'interno della basilica appare attualmente com'era in origine, per opera dell'Ing. Cav. Icilio Bocci, Sovrintendente ai Monumenti di Ancona che aveva iniziato i lavori di ripristino seguito poi nella nobile impresa dall'attuale Sovrintendente Comm. Luigi Serra che portò a compimento l'opera nel maggio del 1923. Resta però ancora da abbattere la Canonica che nasconde il volto primitivo della facciata ed è sperabile che ciò possa presto avvenire.

F. Colombo

QUESTA L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

di Sergio Paolo Caligaris



VIII

Confrontando gli schizzi espressionisti di Mendelsohn con le sue opere successive ci è dato di vedere come il passaggio dall'espressionismo architettonico al razionalismo sia graduale, graduale a tal punto che anche dopo un certo tempo, poniamo pressapoco dopo il '30, si può sì parlare con certezza di Mendelsohn come razionalista, non si riesce però mai a discernere fino a che punto sia diventato razionalista il suo permanente fondo espressionista.

Ciò diventa sempre più complesso soprattutto, strano a dirsi, nelle ultime opere, progettate e realizzate in America, in particolare la piccola Sinagoga di St. Louis e la Sinagoga e centro israelitico di Cleveland. Ma di queste opere parleremo in seguito, vogliamo qui adesso parlare della Columbus Haus di Berlino e dei Magazzini Schocken di Chemnitz.

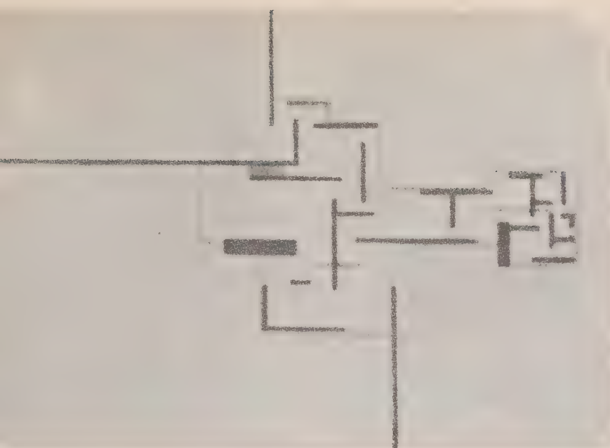
In alcune opere immediatamente precedenti, la plastica modellazione si trasmuta in una accentuata caratterizzazione di elementi costruttivi (per esempio le fasce che incorniciando e tagliando le finestre corrono e legano orizzontalmente tutto l'edificio come l'avancorpo della pellicceria Herpich a Berlino nel '24, ed altri edifici) e in una misurata semplicità di volumi, misura e semplicità relative poiché, come detto, Mendelsohn conservò sempre un fondo espressionista che lo distingue da tutti gli altri architetti razionalisti.

Da qui ad una maggiore semplicità di linguaggio figurativo ed alla quasi totale soppressione di quegli elementi di superficie (le fasce) che potevano anche minimamente sapere di decorazione (decorazione per modo di dire, che poteva considerarsi sempre un lascito dell'esperienza espressionista) il passo non è lungo. E giungiamo, attraverso il cimitero di Konigsberg, che rappresenta senz'altro un altro passo notevolissimo verso la semplificazione razionalista, ai magazzini Schoken di Chemnitz del 1929 e alla Columbus Haus di Berlino del 1931. Sono, queste due opere, i caposaldi del razionalismo





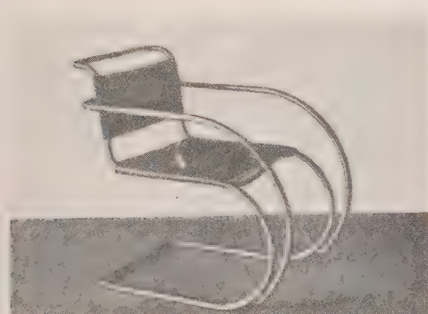
Erich Mendelsohn. In questa pagina, dall'alto verso il basso: **1) magazzini Schocken, Chemnitz (1928), facciata di giorno; 2) Columbus Haus, Berlino (1931); 3) modello per un centro di Comunità Israelitica, SSt. Louis, Missouri (1945).**



Dall'alto verso il basso: **1) Mies van der Rohe: progetto per una casa di campagna di mattoni, 1923; 2) dello stesso autore: sedia in tubo d'acciaio, 1926; 3) Erich Mendelsohn: centro di Comunità israelitica, Cleveland, Ohio 1945; 4) Mies van der Rohe: padiglione tedesco all'Esposizione Internazionale di Barcellona, 1929 (pianta).** Nella pagina seguente, a sinistra: **veduta dell'interno del medesimo padiglione;** a destra: **sala da pranzo nella casa Tugendhat**

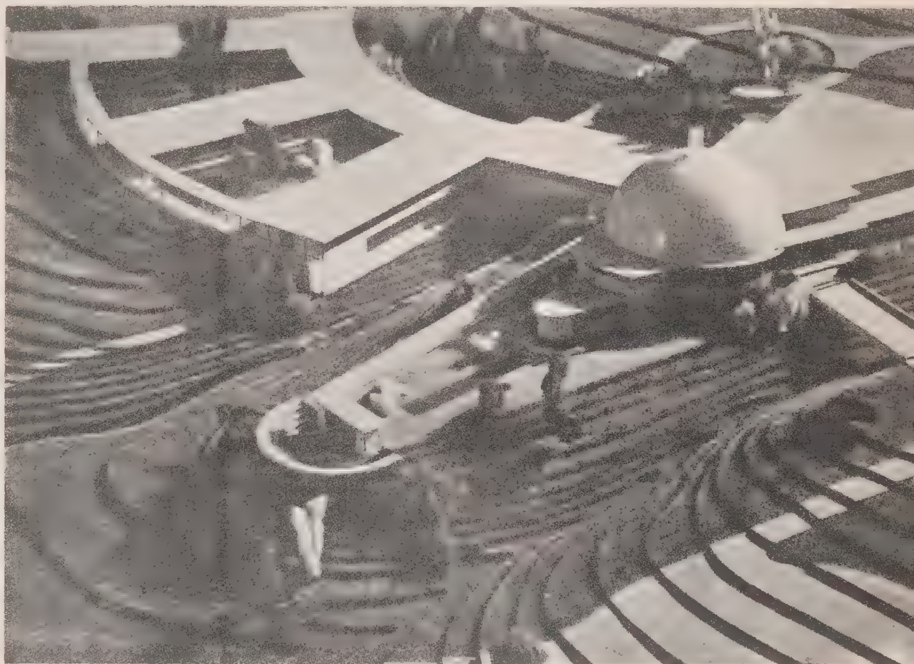
di Mendelsohn, e per l'architettura razionalista europea due delle opere più importanti per la loro ricchezza espressiva (leggi linguaggio figurativo); ricchezza cui ha contribuito evidentemente l'esperienza espressionista.

Tanto nei magazzini Schoken che nella Columbus Haus le lunghe finestre a nastro, il volume sagomato in curva e la preoccupazione di dare una chiusura alla sommità del blocco dell'edificio, costituiscono, in maniera unitaria, l'esperienza importantissima di un singolo artista che con naturalezza e spontaneità riuscì a unificare in se stesso le apparentemente antitetiche culture artistiche dell'espressionismo e del razionalismo.



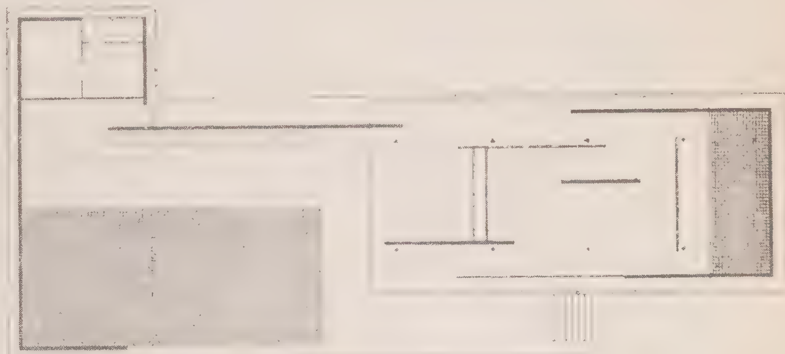
Riteniamo che un approfondito studio su tutta l'opera di Mendelsohn può portare contributi particolarmente importanti ad un arricchimento della storia dell'architettura contemporanea, soprattutto nel senso di eliminare certo schematismo che or qua or là riaffiora e non scompare mai del tutto dal campo degli studi storici sull'architettura moderna.

L'attività di Mendelshon dopo il '31 prosegue ininterrotta sulla scia di questa sua posizione personalissima e originale, citiamo a questo proposito due sinagoghe americane: quella realizzata di S. Louis e quella progettata di Cleveland.

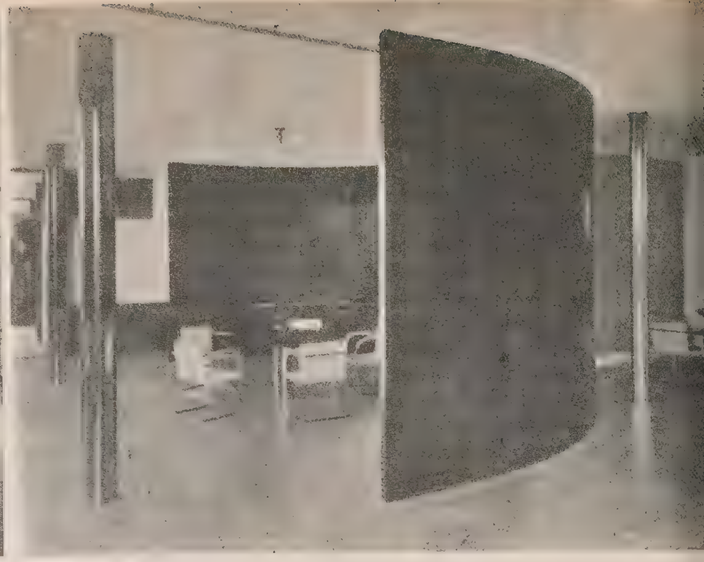


In questi edifici religiosi ricompare più visibile che non in antecedenza, l'esigenza al « monumentale » e al complesso di derivazione espressionista, monumentalità e complessità d'altronde brillantemente risolte. Abbiamo citato queste ultime opere (la Sinagoga di St. Louis è del 1950) pensate pochi anni prima della morte avvenuta nel 1953, perché sia evidente la coerenza artistica di questo architetto, coerenza che si può vedere anche nelle opere palestinesi dell'anteguerra, gli ospedali, l'università del Monte Scopus a Gerusalemme che così a un occhio affrettato potrebbero sembrare manifestazioni rigorosamente razionaliste. Bisogna dire anche che in queste opere intermedie vi sono degli accenni di varietà, una sicurezza, pur nella complessità dell'impianto generale, una monumentalità spontanea e misurata che denotano sempre la singolare e originale fisionomia di Eric Mendelsohn.

E veniamo a parlare di Ludwig Mies van der Rohe. Secondo molti è il più sottile e raffinato poeta del







razionalismo, ma è anche qualche cosa di più, colui cioè che ha intuito più di ogni altro architetto europeo dei primi 30 anni di questo secolo (escluso Adolf Loos di cui parlammo alcune puntate fa) l'esatta entità, di ciò che distingue in maniera essenziale l'architettura da ogni altra manifestazione artistica. Non siamo ancora alla precisa nozione dello spazio racchiuso come essenziale costitutivo dell'architettura, però siamo al maggior sforzo europeo per giungere vicino a questa cognizione.

Le principali opere di Mies van der Rohe più importanti per l'orientamento accennato sopra, sono: il progetto della casa di mattoni del 1923, il padiglione tedesco all'esposizione internazionale di Barcellona del 1929, la casa Tugendhat a Brno del 1930 e la casa d'abitazione all'esposizione d'architettura di Berlino del 1931, da aggiungere poi la sedia in tubo d'acciaio del 1926.

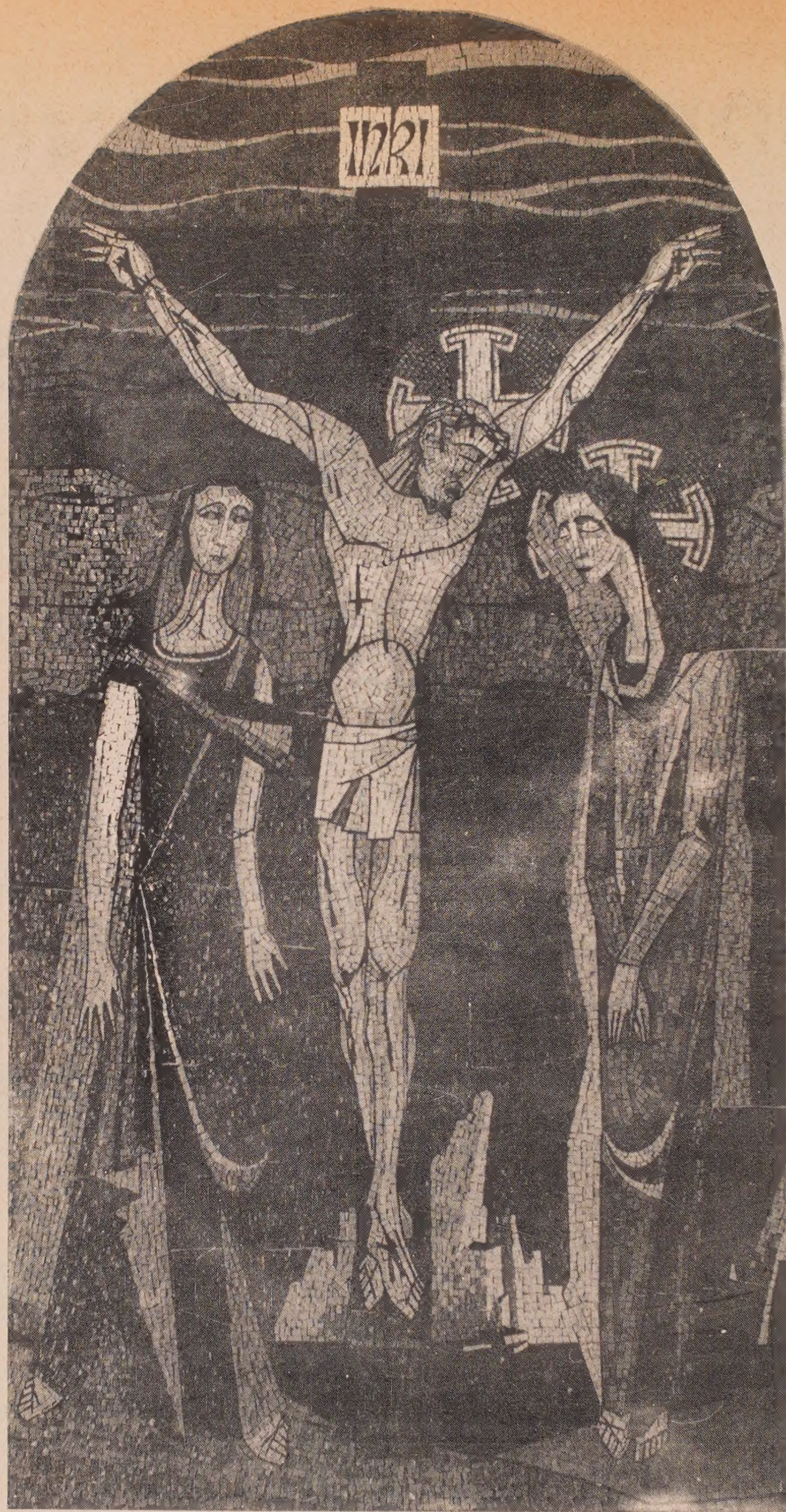
Le opere di Mies van der Rohe da noi citate si limitano all'anteguerra, un discorso a parte meritano le opere dall'inizio della guerra ad oggi.

Abbiamo accennato, nella scorsa puntata ai rapporti tra neoplasticismo e Mies van der Rohe; non furono questi rapporti nell'ambito del movimento organizzato ma rapporti d'influenza. A differenza di Mendelsohn che fu all'inizio un vero espressionista, Mies van der Rohe fu spettatore dal di fuori dell'attività del gruppo neoplastico. Questa lontananza dal movimento di Theo van Doesburg non impedì in nessun modo che Mies potesse, partendo da posizioni accademiche e classicheggianti, giungere ad una concezione architettonica personalissima rispetto a tutti gli altri architetti del periodo '20-'30.

I progetti dell'inizio di questa sua rinnovata attività manifestano, in vario modo, una gravitazione nell'ambito vasto del razionalismo europeo, ma in mezzo a questo gruppo di progetti abbiamo quello della casa di mattoni già citato: la singolarità di questo edificio sta non unicamente nella scomposizione della scatola muraria nel distacco e messa in evidenza di tutti gli elementi costitutivi della costruzione(ad esempio l'isolamento dei singoli muri divisori), caratterizzazione di evidente derivazione neoplastica, ma soprattutto nella scioltezza con cui vediamo qui concepita la scomposizione e la caratterizzazione neoplastica. Pensiamo un tantino alla macchinosa complessità di certe concezioni neoplastiche e ci renderemo conto di che stoffa sia l'arte di Mies van der Rohe. Solo scioltezza in questo progetto? Anche, ma c'è qualcosa di più; un esame attento ci mostrerà che l'ostentato e accentuato prolungamento dei muri nello spazio circostante crea una tale compenetrazione tra lo spazio esterno e quello interno, che è un punto fermo veramente importante per lo sviluppo concettuale e teorico dell'architettura contemporanea.

L'osservazione di questa compenetrazione tra spazio esterno e interno ci farà poi chiaramente intuire le caratteristiche dello spazio interno così sensibilmente limitato da piani liberi.

Piani liberi e montanti liberi nello spazio, in proporzionato rapporto fra di loro costituiscono gli elementi fondamentali dell'elaborazione spaziale di Mies, lo possiamo vedere nelle case Tugendhat a Brno e alla esposizione d'architettura di Berlino. Queste caratteristiche vengono esaltate e sublimate nel padiglione tedesco alla esposizione di Barcellona, le particolari caratteristiche del padiglione per l'esposizione hanno particolarmente favorito la fantasia creativa dell'architetto che in questa piccola costruzione ha ricapitolato ed espresso un'esperienza pressoché decennale. Bisogna però tener presente che Mies van der Rohe concepì sempre i suoi edifici come insieme di piani liberi in adeguato rapporto tra di loro e mai come spazio interno di un edificio racchiuso e modellato; questo ci spiega come mai dal '40 fino ad oggi l'attività di Mies van der Rohe abbia preso una strada pressoché completamente differente da quella battuta ancora fin verso il '38 (il progetto delle case cortile). Cioé si potrebbe quasi dire che Mies van der Rohe non abbia quasi compreso le conseguenze di un decennio della propria attività. Ci riserviamo in seguito a parlare in generale, dell'attività dei grandi maestri dell'architettura contemporanea dopo l'ultima guerra, e perciò sospendiamo un giudizio definitivo che nei riguardi di Mies van der Rohe potrebbe essere troppo incompleto; ci limiteremo per poter aver un aggancio al riesame suaccennato a dire due parole della sedia in tubo d'acciaio del 1926. C'è in questo piccolo oggetto d'uso comune, una così profonda aderenza fra aspetto esteriore e natura del materiale adoperato che ne fa una delle massime opere di questo architetto. Questo equilibrio omogeneo della progettazione di oggetti di entità diversa (case, sedie), ma di identica natura (il fatto di essere oggetti d'uso) è particolarmente distintivo di Mies van der Rohe che è il primo architetto europeo che riesce a dare una tale nota di omogeneità della sua attività progettistica. Ciò denota una sensibilità particolare al valore dell'ambiente concepito come spazio limitato da vari e differenti oggetti.



MOSAICO ESEGUITO SU CARTONE DEL PITTORE CASTELLANO



Aule di istituti scolastici, ambienti di collegi, cucine di internati, refettori di case di cura, servizi di ospedali e di cliniche, ingressi di enti e di uffici: per qualsiasi luogo di vita collettiva, scegliere i materiali destinati alle pareti e agli impiantiti vuol dire saper prevedere le spese di impianto, i tempi di pulizia e manutenzione, la resistenza all'usura. Alle esigenze di un intelligente investimento, le materie plastiche per l'edilizia sono oggi la più sicura risposta.

Quanto più impiantiti e pareti sono sottoposti ad una intensa circolazione e alle tracce di un pubblico eterogeneo; dove la presenza di liquidi, di vapori o di esalazioni esige un più oculato scrupolo igienico; dovunque sia necessaria una eccezionale resistenza all'usura; dove si
debba poter pulire in pochi minuti senza impiegare p
sonale specializzato nè sospendere il funzionamento
locali; dove si richieda di ridurre al minimo i rumori e
eliminare rischi di incendio, erosioni, polvere o umidità
materiali DOMOSIC trovano un impiego elettivo.

Gli impiantiti e i rivestimenti per pareti DOMOSIC si m
tono in opera con un minimo di tempo e di spesa.
loro composizione li rende impermeabili, afonici, ininfia
mabili. Si lavano con acqua e sapone. Per dimensioni
formati e varietà di colori, forniscono all'arredatore e
l'architetto la possibilità di numerosissime combinazion
Nell'edilizia moderna si affermano ovunque le materie p
stiche; e i materiali DOMOSIC ne sono la prova quotid
na e la conferma sperimentale.

domosic s.p.a. Milano - c.so Vitt. Emanuele angolo S. Paolo tel. 702.0